

## LA SOCIOLOGIE DE L'ART ET DE LA CULTURE EN FRANCE: un état des lieux

Bruno Péquignot\*

**Résumé:** La sociologie des arts et de la culture s'est très tôt développée en France, puisque dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle il y a plusieurs publications. Puis on peut distinguer deux grandes périodes, la première va des années 30 du vingtième siècle à 1985 et voit se développer plusieurs tendances importantes qui continuent à marquer cette sous-discipline; la seconde commence avec les journées Internationales organisées par Mme Raymonde Moulin à Marseille en 1985, c'est le début d'un développement tout à fait spectaculaire sans doute permis par un soutien fort du Ministère de la Culture depuis Jack Lang. L'article cherche à présenter cette histoire et l'état des débats aujourd'hui dans ce secteur dynamique de la sociologie en France.

**Mots-clés:** Sociologie de l'art, France.

La sociologie des arts et de la culture est un domaine de recherche particulièrement dynamique dans la sociologie française, comme l'indiquent plusieurs indicateurs convergents : plus de dix thèses soutenues par an, cinquante cinq contributions sur 1000 au premier congrès de la sociologie française (Villetaneuse 2004), la création et le développement de la seule revue spécialisée dans ce champs *Sociologie de l'Art*,<sup>1</sup> etc.

La question de l'art en sociologie a très tôt été un objet de recherche en France. Dès la fin du dix-neuvième siècle, M. Guyau publiait *L'art au point de vue sociologique* et il y a une rubrique

---

\* Diretor do Département Médiation Culturelle, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.  
Artigo recebido em 11 abr. 2005; aprovado em 27 jun. 2005.

régulière de “sociologie esthétique” dans *L'Année Sociologique* dirigée par E. Durkheim, rubrique alimentée par les principaux collaborateurs de cette revue pionnière en France. M. Mauss, par exemple, en 1908 (p. 205), écrit: *L'art a non seulement une nature sociale, mais encore des effets sociaux. Il est le produit de la fantaisie collective, mais il est aussi ce sur quoi on s'accorde et dont les effets sentimentaux sont relativement les mêmes chez tous à un moment donné, dans une société donnée*, traçant ainsi les grandes lignes de ce qui va se développer sous le nom de sociologie de l'art: les processus sociaux de production des oeuvres et des artistes, la réception et la diffusion des oeuvres et leurs effets sociaux. Il n'y manque d'une certaine manière que la question du marché et celles des politiques culturelles et des institutions qui les mettent en oeuvre pour être complète.

Les premiers textes se présentant comme “sociologie de l'art” sont ceux d'un historien d'art, Pierre Francastel qui cherchait dans la sociologie le moyen de sortir de ce qui lui semblait être une impasse dans l'histoire de l'art, en introduisant une recherche sur les idéologies, mais aussi les matériaux et les techniques de la production des oeuvres dans ses analyses et interprétations sociologiques. Après avoir publié des travaux historiques importants dans les années trente, c'est surtout après la Guerre qu'il va développer ses thèses en sociologie de l'art. Il va être le premier à placer l'oeuvre d'art au centre de sa recherche sociologique, une formule, souvent extraite de son contexte le dit bien: *c'est par conséquent, au niveau d'une analyse approfondie des œuvres que peut seulement se constituer une sociologie de l'art* (Francastel, 1970, p. 15). Mais pour éviter tout malentendu concernant cette citation, il faut la replacer dans son contexte. En effet, cette phrase est précédée par une autre:

On voit ainsi qu'une sociologie de l'art digne de ce nom – et capable de revendiquer un caractère scientifique – implique, non pas la prise en considération de la dispersion dans la société d'objets considérés comme miraculeusement créés, mais une approche nouvelle d'une certaine catégorie d'objets, les objets figuratifs et les monuments en considération de cette idée que l'artiste représente une des formes d'activité fondamentales de l'esprit. (Francastel, 1970, p. 14-15)

Je voudrais insister ici sur son refus du “créateur incréé” justement dénoncé par Pierre Bourdieu plus tard. L’art n’est pas le résultat d’une activité miraculeuse nous dit Pierre Francastel, mais une production intellectuelle réalisée dans des conditions précises par un esprit humain, c’est à dire socialement et historiquement situé. «L’analyse approfondie» des œuvres ne peut plus alors être interprétée comme une analyse purement interne de l’œuvre, mais elle suppose toujours et sans doute est-là la marque de son caractère approfondi, une analyse des conditions matérielles et historiques de sa production. C’est bien ce qu’il précise dans la phrase qui suit immédiatement la citation en cause:

Rien de sérieux ne peut être fait si l’on prend comme des données de la création l’objet de ces études au lieu de considérer les œuvres d’art comme le produit d’une activité problématique dont les possibilités techniques aussi bien que les capacités d’intégration de valeurs abstraites, varient suivant les milieux considérés et compte tenu du développement inégal des facultés intellectuelles des différents milieux au différentes étapes de l’histoire. (Francastel, 1970, p. 15)

À partir de cette position pivot, il va proposer une théorie de l’art comme “construction” ou “composition” d’éléments tirés de l’actualité de la vie sociale par un artiste. Cette re-construction imaginaire n’est pas un reflet de la réalité, mais une certaine appréhension ou compréhension de ce qui la structure. C’est donc au niveau des “rapports” mis en place dans l’œuvre que devra se faire l’analyse de cette composition particulière, singulière.

L’œuvre d’art est le produit unique d’une activité qui se situe, à la fois sur le plan des activités matérielles et des activités imaginaires d’un groupe social donné. Dans les deux cas, au surplus, elle possède un double caractère sociologique et individuel au même titre que la personnalité de l’homme qui l’a produite. Il résulte de cette situation que l’étude de l’objet plastique doit simultanément considérer l’un et l’autre des aspects matériels et figuratifs de l’œuvre d’art. (Francastel, 1956, p. 109)

Cette oeuvre pionnière va être l’objet de critiques de la part de ceux qui vont constituer ce champ particulier de la sociologie, en

particulier sur la question posée par l'usage de l'adverbe "seulement" dans la définition ci-dessus. Il reste, cependant, une figure essentielle de son histoire. Encore trop marqué sans doute par l'histoire de l'art, trop peu attaché à l'étude concrète des conditions sociales de la production et de la diffusion des oeuvres, il n'en a pas moins défini quelques unes des questions clefs.

La sociologie de l'art s'est surtout développée depuis le milieu des années 1970: moins spéculative que la sociologie de l'art allemande, moins liée à l'héritage marxiste qui continue d'inspirer largement la sociologie de l'art britannique, la discipline doit son essor, en France comme aux États-Unis, à l'adoption des méthodes et instruments d'enquête et des outils conceptuels d'autres sociologies régionales – celle des organisations, du travail, des professions, de l'éducation, des politiques publiques – et à une forte demande de connaissance des principaux secteurs d'intervention culturelle des pouvoirs publics. (Menger, 1994)

On peut décrire la courte histoire de ce sous-champ disciplinaire en deux moments essentiels après ce temps de la fondation: une première période où vont être définis les principaux concepts et construits les objets de recherche, période marquée par les travaux de L. Goldmann sur la littérature, J. Duvignaud sur le théâtre, P. Bourdieu sur les conditions sociales de la réception et de la création, R. Moulin sur le marché de l'art et les institutions culturelles et R. Bastide sur les rapports entre la société et la production artistique et une deuxième période inaugurée par le Colloque de Marseille (1985), poursuivi par la série des Journées Internationales de Grenoble à partir de 1991. Il est nécessaire ici de donner en quelques mots inévitablement réducteurs une présentation de leurs théories concernant l'art, c'est à partir de leurs propositions, en effet, que les débats actuels se sont développés.

Pour Lucien Goldmann, les relations entre les oeuvres d'art et la société, qui fondent la possibilité même d'un travail sociologique sur l'art, sont à rechercher au niveau de ce qu'il désigne comme "homologies de structure":

La relation entre la pensée collective et les grandes créations individuelles littéraires, philosophiques, théologiques etc.. réside non pas dans une identité de contenu, mais dans une cohérence plus poussée et dans une homologie de structures, laquelle peut s'exprimer par des contenus imaginaires extrêmement différents du contenu réel de la conscience collective. (Goldmann, 1964, p. 41)

Il y a dans l'œuvre une mise en relation d'éléments imaginaires qui sont issus ou non des représentations collectives du moment, mais dont l'organisation structurale est générée par celle des représentations collectives. En fin de compte, l'essentiel de la théorie de L. Goldmann, c'est de montrer la genèse de l'œuvre littéraire à partir de la vie sociale réelle, et de situer cette genèse au niveau structural de l'organisation de la vision du monde de classe elle-même. La structure de l'œuvre est un produit de la structure des représentations collectives, l'auteur étant lui-même le produit des rapports de classe dans un système économique donné. Pour R. Bastide, il est nécessaire de distinguer une sociologie du producteur d'art et une sociologie de la jouissance, on pourrait dire de la réception. L'une cherche à comprendre le processus de production des nouvelles valeurs esthétiques, l'autre à établir les conséquences de cette production sur les consommateurs et au delà sur la société elle-même. Il souligne tout d'abord que les théories de la détermination de l'artiste par le social sont le plus souvent insuffisantes pour rendre compte du processus de création. Certes, la pression du public, la réalité du marché de l'art, les idéologies sur l'art s'imposent à l'artiste et contribuent au processus créatif, cependant si l'artiste crée des valeurs nouvelles, c'est qu'il ne peut être réduit à ces déterminations; il faut introduire dans l'analyse, l'imaginaire qui permet la transformation des données empiriques en œuvre, et explique qu'à la fois l'artiste est dépendant de la société où il vit et qu'il s'en émancipe.

En un mot, si au lieu de considérer le social comme une réalité statique, on le considère comme une réalité dynamique, le producteur d'art est celui qui par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'artiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés. (Bastide, 1977, p. 77)

Ce qui le caractérise, donc, ce n'est pas tant d'être inscrit dans une réalité sociale, comme tout un chacun, c'est d'en tirer quelque chose qui n'y était qu'à l'état de potentialité non prévisible, voire improbable, et qui n'aurait en aucun cas accédé à l'étant, à la connaissance sans le geste de l'artiste. Cette position a l'avantage de donner à l'artiste et à l'art une fonction spécifique dans la société, une fonction critique, voire révolutionnaire, dans le champ qui est le sien : le symbolique. Jean Duvignaud (1967, p. 34) cherche à établir les concepts d'une sociologie de l'art qui permette de *comprendre la totalité de l'expérience artistique dans la totalité de l'expérience sociale*. Pour ce faire, il met en place cinq concepts qui lui permettent de baliser le terrain d'investigation sociologique: le drame, le signe polémique, la rencontre des systèmes de classifications cosmiques et des systèmes de classifications sociales, l'anomie et enfin l'atypisme. Ces cinq concepts permettent à l'auteur de proposer, en effet, une vision globale de la fonction de l'œuvre, de sa genèse et de ses conséquences sociales. Pour lui la sociologie de l'art a pour objet la conjonction de deux dynamiques, celle de l'art qui se fait, celle de la société qui se transforme. La finalité de la sociologie est donc de comprendre la place de l'art et sa fonction en tant qu'il *continue le dynamisme social par d'autres moyens* (Duvignaud, 1967, p. 136).

La théorie de Pierre Bourdieu cherche à ré-inscrire l'art dans la "matérialité" des rapports sociaux. Il définit sa problématique contre les refus des artistes et des philosophes à considérer l'artiste et l'art comme inscrits dans une histoire et une société:

Rompant avec ces différentes manières d'ignorer la production elle-même, la sociologie des œuvres telle que je la conçois prend pour objet le champ de production culturelle et, inséparablement, la relation entre le champ de production et le champ de consommation. (Bourdieu, 1980, p. 210)

Autrement dit, la connaissance sociologique de l'œuvre passe par la connaissance des contextes socio-culturels de son apparition et de sa réception. Il écrit:

Ce que l'on appelle la "création" est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou **possible** dans la division du travail de production culturelle (et par surcroît, au second degré, dans la division du travail de domination); le travail par lequel l'artiste fait son oeuvre et se fait inséparablement, comme artiste (et lorsqu'il fait partie de la demande du champ, comme artiste original, singulier) peut être décrit comme la relation dialectique entre son poste qui, souvent lui préexiste et lui survit (avec des obligations, par exemple, la "vie d'artiste", des attributs, des traditions, des modes d'expression, etc) et son habitus qui le prédispose plus ou moins totalement à occuper ce poste ou – ce qui peut être un des prérequis inscrits dans le poste – à le transformer plus ou moins complètement. (Bourdieu, 1980, p. 210-211)

L'oeuvre est donc déterminée par la conjonction des conditions sociales et historiques de production de l'artiste comme individu humain, agent social, artiste professionnel etc., c'est à dire comme occupant une certaine fonction dans la division sociale du travail, en général et dans la division sociale du travail intellectuel en particulier. La création est un acte social déterminé dans son existence comme dans sa forme par la conjonction d'un habitus et d'un système social de production culturelle: le champ de cette production, mais aussi de sa diffusion et de sa réception. La connaissance de l'oeuvre passe par celle des relations entre les différents champs sociaux.

Pour Raymonde Moulin, enfin,

La sociologie de l'art, comme celle de la science, a fait des progrès rapides au cours des deux dernières décennies en délaissant la réflexion strictement conceptuelle sur la relation entre l'art et la société pour s'intéresser, avec des moyens spécifiquement sociologiques, aux contextes sociaux d'émergence et de réception des oeuvres. (Moulin, 1988, p. 185)

L'objet de la sociologie de l'art, donc, est l'étude des conditions de production et de réception. De fait dans ses propres travaux, R. Moulin s'est plus particulièrement attachée à l'étude de la réception par l'intermédiaire de l'analyse du marché de la peinture. Ses recherches portent sur les relations entre les peintres et les institutions sociales qui "commandent" ou "demandent" de la peinture, étude en

partie historique, mais aussi et surtout sociologique où apparaît l'importance de la concurrence et de la connivence des musées, des galeries de peinture et des collectionneurs. L'ensemble de ses recherches sur le marché et sur les processus de légitimation ne l'empêche pas pourtant contrairement à d'autres auteurs qui, soit, l'oublient, soit explicitement le rejettent comme "hors-champ" sociologique, de poser une des interrogations, majeures, pour une sociologie de l'art:

Si l'on doit se féliciter de la multiplicité des recherches actuelles, productrices de connaissances, on ne peut cependant éviter de s'interroger sur ce que, pour la majorité d'entre elles, elles esquivent: la qualité de l'œuvre. (Moulin, 1988, p. 192)

Cette première période particulièrement riche en travaux va trouver un point d'orgue dans l'organisation du *Premier Colloque International de Sociologie de l'Art* à Marseille en 1985 sous la direction de R. Moulin. Ce colloque va être une étape essentielle. Il a été le moment d'un bilan des recherches antérieures et sur cette base le point de départ d'une nouvelle période de recherches poursuivant, mais aussi élargissant à de nouveaux objets ou par de nouvelles démarches les résultats acquis; ainsi vont faire l'objet d'un renouvellement important l'analyse des institutions et politiques culturelles (Moulin, Urfalino par exemple), la question des professions artistiques en France (Menger, Paradeise, Fabiani), celle des publics et de la réception esthétique (Passeron, Heinich) et enfin la question des oeuvres et de leur place dans la recherche sociologique (Hennion, Leenhardt, Ducret). Bien entendu, on pourrait ajouter d'autres noms pour chacun de ces thèmes, et les travaux de chacun de ces chercheurs ne peuvent être réduit à la seule question indiquée. Il faut y ajouter une dimension importante, celle de l'étude des pratiques et des consommations culturelles à la suite de P. Bourdieu (X. Donnat). Une deuxième période se développe à partir de ce colloque. Elle voit se multiplier les travaux théoriques et empiriques dans chacun des chantiers ouverts alors.

Avant d'entrer dans la présentation nécessairement brève des thèmes principaux de ces recherches, il est important de souligner



que la sociologie de l'art et de la culture est d'abord de la sociologie, c'est à dire une science qui cherche à décrire, expliquer et comprendre les logiques en oeuvre dans la vie sociale sous tous ses aspects. Cette précision est utile pour comprendre qu'outre les clivages théoriques et méthodologiques spécifiques liés à l'objet de la recherche, ce sous-champ de la sociologie est traversé par les mêmes débats conceptuels et méthodologiques que l'ensemble de la discipline. Bien évidemment, je ne peux les reprendre ici, mais il faut garder à l'esprit que les recherches dans ce sous-champ disciplinaire ont évolué en partie au même rythme que l'ensemble de la sociologie.

On peut présenter l'ensemble de ces recherches en six points essentiels.

### **1) Les institutions et les politiques culturelles**

L'étude est ici marquée par une spécificité française: depuis le seizième siècle, l'État qu'il soit royal, révolutionnaire ou démocratique a développé une politique en matière d'art et de culture: c'est sans doute avec François 1<sup>er</sup> que débute une intervention étatique, il fonde en effet en quelques années de 1530 à 1539 trois institutions fondamentales pour la culture: Le Collège de France pour autonomiser la diffusion des savoirs du pouvoir de l'Église, les Archives Royales pour fonder les conditions mémorielles de l'identité nationale et enfin l'imposition de la langue française pour lutter contre l'église (latin) et contre l'influence étrangère (l'Espagne alors linguistiquement dominante). Sur cette base, de Louis XIV qui fonde l'Académie des Beaux-Arts ou la Comédie Française à J. Lang qui crée les FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain), développe les musées d'art contemporain, soutient les "nouveaux" arts: Rock, Bandes Dessinées etc. en passant par les gouvernements révolutionnaires qui créent le Musée du Louvre, la Bibliothèque Nationale, Napoléon III qui développe les Monuments Nationaux premier élément d'une politique du patrimoine, poursuivie par Malraux qui, de plus, soutient à la suite de la Quatrième République une politique de démocratisation de l'accès à la culture (Théâtre Populaire), à G. Pompidou qui donne à

Paris le Centre d'art contemporain de Beaubourg qui porte aujourd'hui son nom ou encore à V. Giscard d'Estaing qui crée le centre de la Villette pour les sciences ou le Musée d'Orsay pour le dix-neuvième siècle et enfin la politique de J. Lang sous la présidence de F. Mitterand (le Grand Louvre, la Grande Bibliothèque de France etc.) s'est développé de façon continue ce qui fonde ce qu'on désigne souvent par l'expression «exception culturelle française». La culture au sens large est certainement un des axes essentiels de l'identité politique française.

Les recherches ont trouvé dans la demande de l'État un soutien essentiel et déterminant. Elles ont porté sur les institutions culturelles: musées, théâtre, mais aussi sur les politiques d'achat et leurs conséquences sur la vie des artistes, le marché de l'art etc. L'institution des FRAC par exemple introduit dans le fonctionnement des administrations d'État un débat esthétique nouveau (Urfalino et Vilkas, 1993), R. Moulin montre comment cette intervention massive de l'État va transformer le statut des artistes et changer le fonctionnement du marché de l'art en France. Ces recherches permettent de mieux comprendre la mise en place d'une véritable "bureaucratie" culturelle nationale, mais aussi régionale (Liot, 2004) et d'établir les processus de prise des décisions (par exemple en matière de politique de la musique (Menger, 1983; Veitl, 1997). Des recherches importantes ont porté enfin sur les politiques en matière de patrimoine artistique, mais aussi architecturaux voire ethnologique comme moyen de développement local (tourisme) mais aussi comme vecteur d'identité culturelle (Poulot, 1998; Lamy, 1996).

## **2) Les marchés de l'art et des professions artistiques**

Les travaux pionniers sont ceux de R. Moulin sur la peinture. Ses recherches sont organisées par trois questions majeures:

Quelle est la signification de l'art pour les individus ou les institutions qui sont à l'origine de la demande?

Quelles sont les contraintes sociales et économiques que le système actuel de reconnaissance au sens hégélien, et de commercialisation de l'art exerce sur le rapport que l'artiste entretient avec son oeuvre?

Quelle relation existe-t-il entre valeur économique et valeur esthétique dans une société accordant la primauté aux valeurs économiques à un degré tel qu'on peut se demander, dans une hypothèse pessimiste, s'il est possible que l'art soit appréhendé au moins au niveau de la conscience profonde par ceux qui l'achètent et, à la limite, par ceux qui la regardent, indépendamment de sa signification monétaire? (Moulin, 1967, p. 7)

Elle a montré les mécanismes en oeuvre dans ce marché à l'économie particulière, les agents et leurs interactions, les logiques spécifiques aux différents marchés de la peinture: historique, contemporaine, marchés nationaux ou internationaux voire locaux. Les travaux de P. Bourdieu portent sur les conditions générales de constitution d'un champ social spécifique à l'intérieur du quel le marché fonctionne: champ littéraire (1992), des arts plastiques etc. Un champ en ce sens est un

espace structuré de positions (ou de postes) dont les propriétés dépendent de leur position dans cet espace et qui peuvent être analysés indépendamment des caractéristiques de leurs occupants (en partie déterminées par elles). (Bourdieu, 1980, p. 113)

Ces recherches vont être prolongées par les études sur les professions artistiques: la situation actuelle des musiciens fait l'objet des premières recherches de P. M. Menger (1983) qui *explore les lois du marché musical et l'action des institutions qui orientent son développement, les conditions très inégales d'existence des compositeurs, les rapports entre vie sociale, carrière professionnelle et activité créatrice de ceux-ci, les enjeux des conflits esthétiques et leurs retentissements dans la vie musicale française, les effets de l'intervention sans cesse élargie de l'État, le rôle des éditeurs et des médias et l'évolution des relations entre la musique contemporaine et les mélomanes*, puis des comédiens (Menger, 1997; Paradeise, 1998), la genèse de la profession d'artiste et sa distinction d'avec celle d'artisan (Heinich, 1993), les

architectes (Champy, 1998) mais aussi sur les “intermédiaires” tels que les commissaires priseurs (Quemin, 1997), ou sur les institutions de formation: école des Beaux-arts (Ségré, 1998), la formation des conservateurs (Octobre, 1996), sur les musiciens de jazz (Fabiani, 1985; Coulangeon, 1998), mais aussi sur les débats touchant à la commande publique d’œuvres d’art (Moulin, 1992; Ducret, 1994).

### 3) Réception et légitimation

La question de la diffusion et de la réception est abordée par l’analyse des publics des oeuvres culturelles, après les travaux de Bourdieu et Darbel (1969) vont se développer des recherches sur les différents publics: amateurs, initiés voire experts (Heinich, 1998; Menger, 1983; Hennion, 1993) sur les intermédiaires tels que les critiques d’art, organisateurs d’événements culturels etc. (Menger, 1983; Hennion, 1993; Bera, 1998).

La légitimation est un des concepts clefs de l’analyse de la réception: J.C. Passeron par exemple analyse les processus de “labellisation” (culture populaire vs culture “cultivée” ou légitime ou distinguée pour reprendre le terme proposé par Bourdieu). Les processus de reconnaissance sociale sont fonction de la pratique artistique, des publics visés, des moyens utilisés. Chacun de ces niveaux fait l’objet d’études précises et nombreuses: Hennion développe le concept de “médiation” pour penser les relations entre ces différents niveaux sans tomber dans les impasses d’un discours de la dénonciation:

Faire de la sociologie de la médiation, et non de la sociologie relativiste (rien ne se tient) ou sociologiste (la seule objectivité, c’est celle que le sociologue révèle sous les objets-prétextes des acteurs), c’est prendre au sérieux l’inscription de nos rapports dans des choses, et ne pas défaire par la pensée, comme s’ils ne résistaient pas, les montages et les dispositifs à la fois physiques et sociaux qui servent à établir un tel partage, laissant d’un côté un objet autonome, de l’autre un public sociologisable. Interpréter, ce n’est pas expliquer, régresser vers la pureté des causes uniques, externes, que les acteurs

cherchent comme nous. C'est montrer les irréversibilités que partout les mixtes ont interposées, entre les humains, entre les choses, entre les humains et les choses: qu'est d'autre la musique? (Hennion, 1993, p. 373)

Passeron et Pedler analysent les modes de réception de la peinture dans un musée (1991), ou de la réception de l'opéra (Pedler, 1999), Heinich analyse les modes de réception de l'art contemporain par l'étude des rejets dont il est l'objet (1998) par exemple. Ce processus de légitimation est autant économique (comme le montre Moulin, Menger etc.) que symbolique (Bourdieu, Passeron, Grignon), il peut être l'objet d'une réévaluation *post mortem* comme dans le cas exemplaire de Van Gogh (Heinich, 1991).

#### **4) Les pratiques et les consommations culturelles**

La encore les recherches de Bourdieu et Darbel sur les publics des musées (1969) ont ouvert un champ d'investigation important. La question des pratiques et des consommations ont fait l'objet de grandes enquêtes systématiques financées par le Ministère de la Culture. X. Donnat et son équipe en ont publié et commenté les principaux résultats en montrant à la fois la répartition socio-culturelle des pratiques et des consommations et leur évolution sur les trente dernières années, montrant la constitution de véritable "classes" de pratiquants ou de consommateurs en fonction de certains critères sociaux: niveau de diplôme, profession, taille de l'agglomération, sexe, age etc. (Donnat et Cogneau, 1990; Donnat, 1996). La pratique amateur en particulier est un enjeu social en liaison avec les évolutions majeures de notre époque, économique car elle suscite la mise en place de structures adaptées et d'emplois, artistique, enfin.

L'évolution de ces trente dernières années et celle qui se prépare appellent ainsi un profond renouvellement de l'approche des activités artistiques amateur, dont les grandes lignes ont été définies dans les années 1960, et obligent à bien des égards à reconsidérer la question des rapports des français à l'art et la culture. (...) Les progrès de la scolarisation et l'initiation artistique que de plus en plus de français

ont reçue dans le cadre scolaire ou dans celui de leurs loisirs créent pour les années à venir des conditions favorables à une (re)découverte des activités artistiques à l'âge adulte ou au moment de la retraite, d'autant plus que ceux qui ont eu l'occasion d'en pratiquer une enfant ou adolescent avouent en général regretter d'avoir arrêté. De nombreux éléments parmi les profondes mutations que connaît notre société viennent conforter cette hypothèse: le développement du temps libre en liaison avec la réduction du temps de travail, l'amélioration des conditions de vie des retraités, le fait qu'adultes et retraités soient désormais, eux aussi, de plus en plus confrontés à la nécessité de redéfinir leur identité sociale à l'occasion de périodes de crises professionnelle ou familiale (chômage, reconversion professionnelle, divorce, séparation d'avec les enfants). Autant d'éléments qui concourent à l'émergence de nouveaux besoins en matière de formation et d'encadrement des activités artistiques amateur à tous les âges de la vie. (Nicolas in Donnat, 1996, p. 16)

Ces grandes enquêtes ont été accompagnées d'études plus spécifiques sur la fréquentation des musées, mais aussi sur les pratiques de la lecture (Leenhardt, De Singly, Chaudron, Seibel, Péquignot) sur les publics de la musique savante (Hennion, Menger) ou populaire, Rock, rap etc. (Hennion, Green) ou sur les pratiques culturelles populaires (Passeron, Verret).

## 5) Les arts

A la description du champ de la sociologie de l'art et de la culture par grands thèmes, on aurait pu préférer une approche par chacun des arts considérés. Le choix fait vient de la volonté de montrer que les problématiques traversent tous les arts, ou en tout cas plusieurs d'entre eux. Cette unité relative du champ ne signifie pas qu'il n'y ait pas de spécificité d'approche différentes entre les recherches sur telle ou telle pratique artistique, les contenus de la littérature ou de la musique ne s'abordent pas de la même manière, de même les problèmes économiques ne sont pas les mêmes pour le cinéma, le théâtre, la B.D. ou la littérature.

Il serait trop long de décrire en détail les recherches sur chacun des arts. Il est intéressant de noter ici que progressivement à l'expression *sociologie de l'art* est préférée celle de *sociologie des arts* (nom adopté par le Laboratoire de Sociologie des Arts (CNRS/EHESS à Paris fondé par R. Moulin et dirigé par P. M. Menger) pour montrer la diversité des domaines de recherche et l'autonomie relative des investigations sur chacun des arts.

Les arts plastiques ont fait l'objet des recherches de Francastel (peinture), Moulin (marché de la peinture), Passeron et Pedler (réception de la peinture), Ducret (peinture et sculpture), Heinich (peinture), Sauvageot (arts de l'image), et plus récemment Ancel (installations) ou Neyrat (peinture), Péquignot (peinture et cinéma), Girel (performances), Brun (Land Art).

Les musiques: Menger (statut des musiciens et musique contemporaine), Hennion (interprétation contemporaine de la musique baroque, mais aussi le rock etc), Green (pratiques populaires et consommation de musiques telles que le rock, le rap etc.), Veitl, (politique de la musique contemporaine), Fabiani (jazz), Coulangeon (le jazz et ses acteurs en France), Pedler (réception de l'opéra), Benetollo (rock et politique), Dutheil-Pessin (chanson réaliste), Brenel (flamenco), Ravet (musique et genre).

Le cinéma: Darré, Benghozi (économie du cinéma), A. Goldmann (Cinéma et société), Sorlin, Thevenin (Cinéma et sociologie, J. L. Godard), Esquenazi (public, réception etc), Tessier (réception des films de guerre).

La photographie et les images de synthèse: Bourdieu, Boltanski, Castel et Chamboredon (la photographie comme art "mineur"), Maresca (l'usage sociologique de la photographie), Barboza (photographie et images de synthèse), Spadone (la photographie comme mémoire).

L'architecture: Francastel (technique et esthétique), Ruby (le débat de la post-modernité), Champy (la profession d'architecte), Ducret (l'art dans l'espace public).

Les littératures: L. Goldmann (littérature et classes sociales), Leenhardt (interactions entre lecteur et livre), Pessin (les figures littéraires du peuple), Gaudiez (la littérature instrument d'investigation sociologique), Vanbremeersch (la vie sociale dans la littérature), Heinich (les figures des femmes dans le roman), Péquignot (littérature populaire), Levy (écrivains juifs), Lassave (littérature et sociologie), Naudier (littérature et genre).

Le théâtre: Duvignaud (Théâtre, fête, acteurs), Menger (profession d'acteur), Paradeise (profession d'acteur), Blondel (décentralisation théâtrale), Redon (organisation des troupes).

## 6) Une science des oeuvres

R. Moulin le souligne bien, la question qui reste à investir est celle des oeuvres elles-mêmes:

Le retour du mot “art” pour désigner ce qu’on appelait, au cours des années 1960-1970, sociologie de la culture signifie d’abord que l’accent est mis sur l’étude des mécanismes sociaux de l’étiquetage artistique. On doit se féliciter des efforts accomplis pour échapper à la réduction déterministe ; mais on ne peut éviter de s’interroger sur ce qui, par l’effet conjugué du relativisme sociologique (qui est un postulat de méthode) et de l’hyperrelativisme esthétique (qui caractérise le XX<sup>e</sup> siècle), est esquivé dans la majorité des analyses, c’est à dire la qualité de l’œuvre. (Moulin 1989, p. 19)

Après ce qui a été souvent considéré comme un “excès” dans les travaux de Francastel (le fameux adjectif *seulement* imprudemment utilisé) et contre certaines dérives philosophiques idéalisant l’œuvre et l’artiste, il a eu une volonté de s’en tenir à ce que P. Bourdieu désigne comme une position matérialiste. Cette position a permis des progrès considérables comme nous l’avons vu ci-dessus dans la connaissance des marchés, des professions, des institutions. Depuis 1985 et le Colloque de Marseille où la question a été posée: une sociologie des oeuvres est-elle possible?, ce chapitre d’une sociologie des arts a connu des développements importants.



Le débat essentiel porte sur la question de ce que le sociologue peut dire sur ou à partir de l'œuvre, ne risque-t-il pas de retomber dans l'ornière de l'herméneutique philosophique ou de confondre son rôle avec celui de critique d'art, comment établir les limites d'une interprétation scientifiquement maîtrisée? Plusieurs positions ici ont pu être occupées: par exemple l'œuvre, en particulier littéraire, mais aussi aujourd'hui cinématographique peut être utilisée comme illustration d'une thèse sociologique, elle peut aussi être proposée comme modèle d'interprétation ou de classification de phénomènes sociologiques, à l'exemple de Durkheim qui définit les différents types de suicide avec des exemples littéraires (plus récemment c'est ce que fait d'une certaine manière Heinich pour repérer certains *états de femmes*), elle peut aussi dans la poursuite des travaux de L. Goldmann être le lieu de repérage et de compréhension de structures des représentations collectives (Leenhardt), ou être prise comme une forme d'expérience de pensée au sens de l'épistémologue américain Kuhn et devenir un "partenaire épistémologique", instrument d'investigation et de compréhension d'une réalité sociale (Majastre, Pessin, Gaudez), elle peut enfin et ce n'est pas contradictoire avec telle ou telle des positions précédentes, dans la suite des recherches de Bastide (1945, p. 190), être considérée comme lieu de cristallisation des représentations collectives et de leur évolution: *En un mot, parce que l'art a des racines sociologiques, il devient à la fois document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il représente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivrait d'autres méthodes d'approche. La boucle est ainsi bouclée. Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et nous aboutissons à une sociologie qui va au contraire de la connaissance de l'art à la connaissance du social*, (Ancel, Neyrat, Péquignot), dernière démarche dans laquelle la distinction entre l'analyse interne et l'analyse externe disparaît au profit d'un va et vient permanent entre les deux: ce qui peut être établi par l'analyse interne doit trouver un étayage dans des faits externes (conditions de production et/ou de réception) et inversement ce qui est repéré dans l'enquête externe doit trouver

son correspondant dans l'investigation interne. Programme bien défini par J. C. Passeron:

La sociologie de l'art n'existe que si elle sait s'obliger à mettre en relations les structures de l'œuvre et les fonctions internes de ses éléments avec les structures du monde social où sa création, sa circulation et sa réception signifient quelque chose ou exercent quelque fonction. C'est donc dire à la fois, contre le sociologisme externaliste, que l'analyse des effets ou des contextes sociaux de l'art appelle l'analyse structurale interne des oeuvres, et plus précisément des oeuvres singulières puisqu'elle ne peut sans risque d'auto-annulation être conduite comme analyse passe-partout d'une pratique symbolique anonymisée; et, contre le formalisme internaliste forcené, que l'analyse interne de la "littéralité" ou de l'iconicité picturale doit trouver dans la structure du texte ou de l'icône les raisons suffisantes et les interrogations pertinentes qui la contraignent et la guident dans l'analyse externe du fonctionnement des oeuvres comme fonctionnement culturel. (Passeron in Moulin, 1986, p. 455)

Après Marseille en 1985, le débat a rebondi à Grenoble en 1991, Lyon en 1992, puis à nouveau Grenoble en 1993 pour ce qu'il en est des réunions collectives à ma connaissance. On peut y ajouter, les deux séances de séminaires à Besançon avec André Ducret en 1994 et Nathalie Heinich en 1995 et à Paris dans le séminaire organisé par Antoine de Baecque (1995) où la question fut à nouveau abordée, et plus récemment et c'est sur ces textes que je voudrais m'appuyer : le livre de Nathalie Heinich *Ce que l'art fait à la sociologie* et l'éditorial d'Antoine Hennion pour le n. 11 de *Sociologie de l'Art*.<sup>2</sup>

L'ensemble de ces rencontres, débats, polémiques parfois ont permis de faire avancer la question par les interrogations croisées, les critiques et les remarques qui ont incité les uns et les autres à préciser leur pensée, leurs concepts, leurs méthodes. Si j'insiste sur ce point c'est qu'il me semble que la communauté des sociologues des arts a été ici exemplaire de ce que devraient être les rapports normaux entre scientifiques. Les termes du débat sont bien repérés dans ces deux références, d'où l'intérêt de les reprendre de façon critique.

Dans son livre *Ce que l'art fait à la sociologie*, Nathalie Heinich cherche à définir les termes du débat sur les oeuvres:

Considérons par exemple ce point nodal de la sociologie de l'art qu'est la question des oeuvres. Une injonction est faite rituellement au sociologue de l'art : celle «d'expliquer les oeuvres», c'est à dire de relier à des instances extérieures (marché, monde social, habitus) les caractéristiques des oeuvres, soit externes (modes de production, contexte, circulation) soit, plus subtilement internes (thématique, stylistique, composantes formelles). Parallèlement, c'est à l'histoire de l'art qu'est traditionnellement échue la mise en évidence des propriétés internes et de leur relation avec l'espace des possibles plastiques. (Heinich, 1998, p. 35)

Contrairement à Nathalie Heinich, je ne pense pas qu'il s'agisse dans une sociologie des oeuvres de les expliquer. Les trois types d'analyse ici rappelées par Nathalie Heinich peuvent, doivent, sont effectivement articulées pour produire non une explication des oeuvres, qui relèverait éventuellement du discours de l'artiste, du critique d'art voire du vendeur de tableaux, mais la compréhension de ce qui se passe entre l'avant et l'après par la confrontation des résultats ou des constats de l'analyse interne d'une oeuvre à ses conditions sociales de possibilité (histoire de l'art, formations artistiques, marché etc.) et à ses effets sociaux (refus, iconoclasme, admiration, utilisations diverses:<sup>3</sup> publicité, illustration voire modélisation etc.), et donc le sociologue ne propose pas de dégager une "signification" comme le dit N. Heinich (p. 36). L'oeuvre n'a pas, en effet, d'autres significations que ce qu'elle suscite chez ceux qui la produisent, la présentent, la vendent, la reçoivent, voire l'achètent. Mais comprendre la production de ces significations et leurs effets sociaux relève de la sociologie et non de l'esthétique philosophique ou de la psychologie. C'est d'ailleurs ce que d'une certaine manière N. Heinich propose aux pages 37 et 38 de son livre, elle précise un peu plus loin: *de les traiter comme des acteurs à part entière de la vie en société...* (Heinich, 1998, p. 39), or c'est bien ce que proposait Jean-Olivier Majastre et que reprend Florent Gaudez avec l'idée de l'oeuvre d'art comme "partenaire épistémologique". Il est peut-être ici utile de poser la question de savoir qui, en sociologie, prétend dire la valeur esthétique ou la

signification ultime d'une oeuvre? À ma connaissance personne ! ce qui aurait pour conséquence que l'argument polémique de N. Heinrich ne s'adresse donc qu'à une place vide.

La question est reprise plus avant dans ce livre à propos de la question de l'herméneutique. Je pense que la confusion entre herméneutique et interprétation ne tient pas. Certes avant Copernic, Galilée et Newton, c'est à dire à l'époque où l'on pensait que la connaissance de la nature passait par la compréhension de sa signature et où les mots renvoyaient à l'essence des choses, cette confusion était sans doute fondée, quoique Spinoza lui ait déjà largement donné un coup de vieux. Mais après Marx et Freud et quelques autres dont plus près de nous Michel Foucault, cette confusion est irrecevable. *Plus contraignant*, écrit N. Heinrich (1998, p. 75), *est l'obstacle de la tentation herméneutique, autrement dit la tendance à interpréter les oeuvres en découvrant leur sens (version essentialiste) ou en leur en conférant un sens (version nominaliste ou constructiviste).*

Or interpréter, comme le montrent entre autres les recherches citées plus haut de F. Gaudez, C. Levy, P. Ancel ou Y. Neyrat, ce n'est pas découvrir ou attribuer un sens ou une signification et encore moins, pendant qu'on y est, une valeur, interpréter c'est comprendre le processus concret de production des sens, des significations ou des valeurs socialement attribués aux oeuvres et les effets construits de cette production. Ce qui vide l'exemple de Duchamp proposé p.76 de toute efficace polémique: il ne s'agit pas de lui attribuer une valeur ou un sens, mais il est nécessaire pour le sociologue d'analyser les conditions socio-historiques qui ont fait que les *ready-made* de Duchamp ont été vécus, compris, utilisés comme mise en cause d'une esthétique. Le moins qu'on puisse en dire c'est que le caractère de fait social objectif de l'érection de *Fontaine* de Duchamp comme date pivot de l'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle n'a en rien été produite par le discours des sociologues, ni d'ailleurs celui des historiens. Certains, dont je suis, d'ailleurs pensent et ont écrit que l'esthétique mise en cause par cette oeuvre l'avait déjà été par les Impressionnistes. Mais ce serait un autre débat, d'ailleurs intéressant à avoir avec nos collègues historiens d'art.

Les “réactions à chaud” proposées par Antoine Hennion dans son éditorial du n° 11 de *Sociologie de l'art* m'amènent à un autre type de critiques. Le texte est clairement polémique, puisqu'il est une réaction d'un membre du comité de lecture des deux numéros portant sur les oeuvres que cette revue a publiés. Or, pour une part essentielle des textes publiés, il me semble que les critiques faites sont injustes - ce qui est normal dans une intervention à chaud et polémique sans doute. Ainsi, par exemple page 11, A. Hennion critique l'analyse des oeuvres elles-mêmes hors de leur contexte de présentation. Or il me semble que justement c'est ce qui n'est pas fait par nos jeunes collègues qui intègrent dans leurs corpus non seulement une description des oeuvres étudiées, mais aussi les conditions de leur présentation, voire de leur production et surtout l'ensemble des discours dont elles ont été ou sont l'objet. Faire de la sociologie après P. Bourdieu, J.C. Chamboredon et J.C. Passeron, c'est aussi prendre au sérieux la question de l'objet scientifique comme objet construit – point largement développé dans *le métier de sociologue* où la référence à Bachelard et Canguilhem est omniprésente sur cette question – et donc de produire une définition extérieure de l'œuvre qui ne la réduit pas un objet ou à un événement isolé, mais intègre l'ensemble de ce qui l'a produit et les effets qu'elle a suscité dans cette définition. “Les règles de la méthode” que nous propose A. Hennion me semblent avoir été respectées, avec des variantes dans leur expression, certes, mais elles l'ont été incontestablement:

- les œuvres ne sont pas étudiées en soi, mais toujours comme appartenant à des “dispositifs” plus ou moins complexes;
- l'évaluation critique ou esthétique y est toujours un objet à analyser et non la production – même de surcroît – du sociologue;
- l'œuvre y est analysée non dans sa dimension “idéelle” ou pure mais toujours en fonction de son histoire, de son parcours, de ses modes de présentation, étant attentifs aux datations exactes, ce qui effectivement permet d'éviter de les croire appartenir à un univers éternel ou universel, celui de l'esthétique idéaliste;

- enfin, les effets, les conséquences des œuvres appartiennent pleinement à l'objet sociologique construit à partir des œuvres: les refus, les admirations, les explications, mais aussi des recherches historiques, sociologiques ou autres dont elles ont fait l'objet auparavant;
- il n'y a pas trace de "fétichisme du créateur" dans ces travaux, et même si l'expression d'un goût n'est pas absente de certains textes, cela ne diminue en rien la rigueur de l'analyse et la vigilance critique des auteurs;
- il n'y a pas à proprement parler de "déconstruction" des œuvres, mais une analyse dialectique des effets de l'œuvre et une recherche dans l'œuvre d'une partie des causes de ces effets.

Enfin, on ne peut que rejoindre A. Hennion quand il souligne (p. 18) que le goût transforme celui qui goûte. La question posée et affrontée avec résolution – et pourquoi ne pas le dire un certain courage pour les "apprentis-sociologues de l'art" comme il les désigne – est de comprendre comment s'opère cette transformation et quelles en sont les conséquences concrètes dans les pratiques ou les discours sociaux. L'exemple proposé *in fine* de l'œuvre de Bach, toujours appréhendée à partir d'aujourd'hui et non illusoirement replacée dans les conditions historiques de leur production et de leur présentation par Bach lui-même – expérience que bien évidemment aucun sociologue de l'art ne peut directement analyser – me semble tout à fait pertinent et quand il s'agit d'œuvres du passé respecté par nos "jeunes" collègues. L'intérêt de cette «confrontation» est qu'ainsi ont été définis clairement les principes à respecter pour analyse rigoureuse des œuvres en sociologie des arts.

Pour conclure sur ce point, je voudrais reprendre la question posée par André Ducret dans son livre *Mesures: études sur la pensée plastique*, où dès 1990 il mettait en œuvre bien des indications reprises dans cette intervention. *Pourquoi la sociologie de l'art serait elle condamnée à demeurer muette, sinon sur la qualité esthétique, du moins sur la partie collective d'œuvres dont elle s'attache par ailleurs à déconstruire l'identité ou à reconstruire*

*la genèse? L'œuvre d'art infléchit la sensibilité d'une époque, elle marque sa mémoire, elle définit sa culture.* Ce qui me semble en faire éminemment un objet légitime pour la sociologie.

Cette deuxième période est marquée sur le plan institutionnel par l'organisation en France de rencontres internationales régulières depuis 1991 à Grenoble, puis à partir de 1999 tous les ans dans le cadre d'un Groupement de Recherche (GDR) financé par le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS): le GDR Œuvres, Publics, Société (OPuS) et parfois à l'étranger (Grèce 2004, Canada 2005), qui a permis la constitution d'un réseau d'équipes de recherche et de chercheurs sur l'ensemble du territoire tout d'abord puis de façon internationale, en collaboration avec les réseaux internationaux de l'AIS et de l'AISLF. La principale revue dans ce champs *Sociologie de l'Art* a connu un développement régulier, augmentant sa pagination et sa périodicité (2 numéros par an). Enfin, la publication des actes de ces rencontres permet une cumulation des résultats et a contribué à produire une culture scientifique commune.

Pour conclure, il est important d'insister sur le fait déjà souligné que la sociologie des arts et de la culture est un chapitre parmi d'autres de la sociologie. On y retrouve les mêmes méthodes d'investigation, les mêmes concepts, les mêmes problématiques. Cependant, comme d'autres chapitres, elle apporte à la discipline des questionnements spécifiques sur chacun des niveaux de l'activité sociologique. Par exemple, les études sur les arts plastiques ont renouvelé les réflexions sur le statut de l'image en sociologie, les recherches sur les professions ont imposé de nouvelles problématiques que la sociologie du travail n'avait pas rencontré dans l'étude de professions plus classiquement objet de ses investigations et permis d'analyser certains processus autrement. On peut citer ici la recherche tout à fait remarquable de P. M. Menger (1997) sur la profession de comédien et en particulier son analyse du statut des "intermittents" du spectacle.

De plus, la nécessaire ouverture interdisciplinaire de cette branche de la sociologie vers des disciplines comme l'économie (études

du marché de l'art, analyse des conditions économiques de production de certaines oeuvres "chères": cinéma, concerts, opéra etc.,) (Menger, 1983; Benghozi, 1989; Creton, 2004), l'histoire de l'art (Poulot) et plus généralement les sciences historiques (Passeron, 1992), les sciences du langage etc. a permis de fructueux transferts conceptuels et méthodologiques qui ont irrigué l'ensemble de la sociologie française.

La sociologie des arts et de la culture est une sous-discipline en plein développement en France. C'est un des domaines de la sociologie où on peut dire que "l'école française" dans sa diversité occupe une place importante sur le plan international, en correspondance interactive forte avec l'école américaine (Becker, Halley, Zolberg etc.) et les chercheurs de nombreux pays (Belgique, Canada, Grèce, Italie, Suisse etc.).

## Notes

- 1 D'abord publiée par les Editions La Lettre Volée (Bruxelles) puis L'Harmattan (Paris)
- 2 Les actes des Journées de Grenoble de 1991 et 1993 ont été publiés par les Editions La Lettre Volée, sous la direction de J. O. Majastre et A. Pessin, respectivement en 1992 et 1994, ceux de 1999, 2000, 2001, 2002 par les Editions L'Harmattan. Certains des texte de la session du CR 18 de l' AISLF au Congrès de Lyon de 1992 ont été publiés dans le n. 5 de la revue *Sociologie de l'Art*, en 1992.
- 3 Citons ici le livre récent de J. O. Majastre (1999), *Approche anthropologique de la représentation: entre corps et signe*.

**Resumo:** *A Sociologia da Arte e da Cultura na França: o estado da questão*

A Sociologia das artes e da cultura desenvolveu-se cedo na França, com o surgimento de muitas publicações desde o fim do Século 19. Pode-se distinguir dois grandes períodos: o primeiro vai dos anos 30 do Século 20 a 1985, com o desenvolvimento de várias tendências importantes que continuam marcando esta subdisciplina; o segundo começa com as jornadas internacionais organizadas por Mme. Raymonde Moulin, em Marseille, em 1985, com um desenvolvimento



espetacular, sem dúvida resultante de um forte apoio do Ministério de Cultura após Jack Lang. Este artigo apresenta um histórico desse dinâmico setor da Sociologia na França e como estão os debates hoje em dia.

*Palavras-chave:* Sociologia da Arte, França.

## Bibliographie

- ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES. *Les avant-gardes*, n. 88, juin 1991; *Le champ littéraire*, n. 89, sept. 1991; *Musique et musiciens*, n. 110, dec. 1995; *Littérature et politique*, n. 111/112, mars 1996.
- AMOUGOU, Emmanuel. *La réhabilitation du patrimoine architectural*. Paris: L'Harmattan, 2000. (Coll. Logiques Sociales).
- ANCEL, Pascale. *Une représentation sociale du temps*. Paris: L'Harmattan, 1996. (Coll. Logiques Sociales).
- ANCEL, Pascale; PESSIN, Alain. *Les non-publics: les arts en réceptions*. Paris: L'Harmattan, 2004. 2 v. (Coll. Logiques Sociales).
- BALLÉ, Catherine; POULOT, Dominique. *Musées en Europe: une mutation inachevée*. Paris: Documentation Française, 2004.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. *Le cirque classique, un spectacle actuel*. Paris: L'Harmattan 2004
- BASTIDE, R. *Art et société*. (1945) Paris: Payot 1977. Réédition: Paris: L'Harmattan, 1997. (Coll. Logiques Sociales).
- BENETOLLO, A. *Rock et politique: censure, opposition, intégration*. Paris: L'Harmattan, 1999. (Coll. Logiques Sociales).
- BENGHOZI, P. J. *Le cinéma, entre l'art et l'argent*. Paris: L'Harmattan, 1989. (Coll. Logiques Sociales).
- BENHAMOU, F. *L'économie de la culture* Paris: La Découverte, 1996. (Coll. Repères).
- BESSY, Christian; CHATEAURAYNAUD, Francis. *Experts et faussaires: pour une sociologie de la perception*. Paris: Mataillié, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La Distinction*. Paris: Minuit, 1979.
- BOURDIEU, P. *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1980.

- BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Raisons pratiques*. Paris: Seuil, 1994.
- BOURDIEU, P.; BOLTANSKI, L.; CASTEL, R.; CHAMBOREDON, J. C. *Un art moyen*. Paris: Minuit, 1965.
- BOURDIEU, P.; HAACKE, H. *Libre-échange*. Paris: Seuil, 1994.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *L'amour de l'art*. Paris: Minuit, 1969.
- CHAMPY, Florent. *Les architectes et la commande publique*. Paris: PUF, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Sociologie de l'architecture*. Paris: La Découverte, 2001. (Coll. Repères).
- CHATEAU, D. *L'Art comme fait social total*. Paris: L'Harmattan, 1998. (Coll. L'Art en bref).
- CHAUDRON, Martine; SINGLY, François (sous la dir). *Identité, lecture, écriture*. Paris: Centre G. Pompidou, 1993.
- CHAUMIER, Serge. *Des musées en quête d'identité: écomusée versus technomusée*. Paris: L'Harmattan, 2003. (Coll. NEA).
- COULANGEON, Philippe. *Les musiciens de jazz en France*. Paris: L'Harmattan, 1999. (Coll Logiques Sociales).
- CRETON, Laurent (Dir). *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*. Paris: CNRS édition, 2002.
- \_\_\_\_\_. *L'économie du cinéma*. Paris: Nathan, 2003. (Coll. 128).
- \_\_\_\_\_. *Histoire économique du cinéma français: production et financement 1940-1959*. Paris: CNRS Éditions, 2004. (Coll Cinéma & Audiovisuel).
- DE LAJARTE, I. *Les peintres amateurs*. Paris: L'Harmattan, 1991. (Coll. Logiques Sociales).
- DE SINGLY, François. *Lire à 12 ans*. Paris: Nathan, 1989.
- DIRKX, Paul. *Sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2000. (Coll. Cursus).
- DONNAT, O. *Les amateurs: enquête sur les activités artistiques des français*. Paris: Documentation Française, 1996.
- DONNAT, O.; COGNEAU, D. *Les pratiques culturelles des français*. Paris: La Découverte, Doc. Française, 1990.

- DONNAT, Olivier (Dir.). *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris: La Documentation Française, 2003.
- DONNAT, Olivier; TOLILA, Paul (Dir.). *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Sciences PO, 2003
- DUBOIS, Vincent. *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Belin, 1999.
- DUBOIS, Vincent. *Institutions et politiques culturelles locales: éléments pour une recherche socio-historique*. Paris: Doc Française, 1996.
- DUCRET, A. *Mesures Bruxelles: La Lettre Volée*, 1990.
- \_\_\_\_\_. *L'art dans l'espace public*. Zürich: Seismo, 1994.
- DUTHEIL-PESSIN, Catherine. *La chanson réaliste: Sociologie d'un genre*. Paris: L'Harmattan, 2004. (Col. Logiques Sociales).
- DUVIGNAUD, J. *L'acteur, sociologie du comédien*. Paris: Gallimard, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Sociologie de l'art*. Paris: PUF, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Le théâtre et après*. Paris: Castermann, 1971.
- EDELMANN, B. *La propriété littéraire et artistique*. Paris, PUF, 1989. (QSJ?)
- ESPACES ET SOCIÉTÉS. *Esthétique et territoire*, n. 69, 1992.
- ESPACES TEMPS. *Arts, l'exception ordinaire*, Les Cahiers n. 55/56, 1994.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Film, perception et mémoire*. Paris: L'Harmattan, 1994. (Coll Logiques Sociales).
- \_\_\_\_\_. *Télévision et démocratie*. Paris: PUF 1999
- \_\_\_\_\_. *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte, 2003. (Coll Repères).
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (Dir.). *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2002. (Coll. Champs Visuels).
- \_\_\_\_\_. *Cinéma contemporain, état des lieux*. Paris: L'Harmattan, 2004. (Coll. Champs Visuels).
- ETHIS, Emmanuel. *Aux marches du palais: le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Paris: Documentation Française, 2001.
- ETHIS, Emmanuel (Dir.). *Avignon, le public réinventé: le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris: Documentation Française, 2002.
- FABRE, Gérard. *Pour une sociologie du procès littéraire*. Paris: L'Harmattan, 2001. (Coll Logiques Sociales).

- FAUQUET, J-M; HENNION, A. *La grandeur de Bach: l'amour de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fayard, 2000.
- FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps*. Paris: La Dispute, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Corps, savoir et pouvoir: Sociologie historique du champ chorégraphique*. Presses Universitaires de Lyon, 2001.
- FRANCASTEL, P. *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Paris, Gallimard Tel, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoël, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Peinture et société*. Paris: Denoël, 1977.
- GAUDEZ, Florent. *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire* Paris: L'Harmattan, 1997. (Coll. Logiques Sociales).
- GIREL, Sylvia. *La scène artistique marseillaise des années 90: une sociologie des arts visuels contemporains*. Paris: L'Harmattan, 2003. (Coll. Logiques Sociales).
- GOLDMANN, A. *Cinéma et société moderne*. [1971]. Paris: Denoël, rééd. 1974.
- \_\_\_\_\_. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *La création culturelle dans la société moderne*. Paris: Denoël, 1971.
- GREEN, Anne-Marie. *Musicien du métro* Paris: L'Harmattan, 1998. (Coll. Logiques Sociales).
- GREEN, Anne-Marie (Dir.). *Des jeunes et des musiques: rock, rap, techno...* Paris: L'Harmattan, 1997. (Coll. Logiques Sociales).
- \_\_\_\_\_. *Musique et sociologie*. Paris: L'Harmattan, 2000. (Coll. Logiques Sociales).
- GRIGNON C.; PASSERON, J. C. *Le savant et le populaire*. Paris: MSH, Seuil, Gallimard, 1989.
- HEINICH, Nathalie. *Etre écrivain*. Paris: La Découverte, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Minuit, 1998.
- \_\_\_\_\_. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Paris: J. Chambon, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Etats de femmes: l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard, 1996.

- HEINICH, Nathalic. *Du peintre à l'artiste*. Paris: Minuit, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La gloire de Van Gogh*. Paris: Minuit, 1991.
- HELLER, K. *La bande dessinée fantastique à la lumière de l'anthropologie religieuse*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- HENNION, A. *La passion musicale*. Paris: Métailié, 1993.
- L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ. *Cinéma engagé, cinema enragé*, n. 127-128, 1998.
- HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRE, Monique. *Regards sur la lecture en France: bilan des recherches sociologiques*. Paris: L'Harmattan, 1997. (Coll Logiques Sociales).
- \_\_\_\_\_. *Sociologie de la lecture*. Paris: La Découverte, 2003. (Coll. Repères).
- JACCARD-BEUGNET, Annick. *L'artiste et l'ordinateur*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- KELLER, J. P. *La nostalgie des avant-gardes*. Paris: L'Aube, Zoé Zürich, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Tinguely et le mystère de la roue manquante*. Paris: L'Aube, Zoé, 1992.
- LAHIRE, Bernard. *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte, 2004. (Coll Textes à l'appui).
- LAMY, I. (Dir.). *L'alchimie du patrimoine: discours et politiques*. Bordeaux: MSH de l'Aquitaine, 1996.
- LASSAVE, Pierre. *Sciences sociales et littérature*. Paris: PUF, 2002. (Coll Sociologie d'aujourd'hui).
- LEENHARDT, J.; JOSZA, P. *Lire la lecture: essai de sociologie de la lecture*. Paris: Le Sycomore, 1983. Rééd.: L'Harmattan, 1999. (Coll. Logiques Sociales).
- LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris: La Découverte, 2003.
- LEVERATTO, Jean-Marc. *La mesure de l'art*. Paris: La Dispute, 2000.
- LEVY, C. *Écritures de l'identité: les écrivains juifs après la Shoah*. Paris: PUF, 1998.
- LIOT, Françoise. *Le métier d'artiste*. Paris: L'Harmattan, 2004. (Coll. Logiques Sociales).

- MAJASTRE, J. O. *Approche anthropologique de la représentation*. Paris: L'Harmattan, 1999. (Coll Logiques Sociales).
- MAJASTRE, J.O.; PESSIN, A. *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*. (2<sup>ème</sup> Rencontre Internationale de Sociologie de L'art de Grenoble). Bruxelles: La lettre Volée, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Art et contemporanéité*. (1ere Rencontre Internationale de Sociologie de l' Art de Grenoble). Bruxelles: La Lettre Volée, 1992.
- MARESCA, Sylvain. *La photographie: un miroir des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- MARTIN, Denis-Constant; ROUEFF, Olivier. *La France du jazz: musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*. Marseille: Editions Parenthèses, 2002. (Coll. Eupalinos).
- MAUGER, Gérard; POLIAK, Claude F.; PUDAL Bernard. *Histoires de lecteurs*. Paris: Nathan, 1999.
- MAUSS, M. *L'art et le mythe d'après M. Wundt*. (1908). In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Paris: Minuit, 1974. Tome 2.
- MENGER, Pierre-Michel *Le paradoxe du musicien* Paris: Flammarion, 1983.
- \_\_\_\_\_. La sociologie de l'art et la sociologie de la culture. *Culture et Recherche*, Paris, n. 49, p.8-9, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La profession de comédien: formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris: Documentation Française, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris: Seuil, 2003.
- MENGER, P. M.; PASSERON, J. C. (Dir.). *L'art de la recherche*. Paris: Documentation Française, 1994.
- MOUACI, Aude. *Les poètes amateurs*. Paris: L'Harmattan, 2001. (Coll. Logiques Sociales).
- MOULIN, R. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minuit, 1967.
- \_\_\_\_\_. Art (sociologie de l'). In: DICTIONNAIRE de Sociologie. Paris: Larousse, 1989. p. 19.
- \_\_\_\_\_. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- \_\_\_\_\_. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.
- MOULIN, R. et coll. *Sociologie de l'art*. Paris, Documentation Française, 1986. Réédition – Paris: L'Harmattan, 1999. (Coll. Logiques Sociales).

- MOULIN, R.; PASSERON, J. C. et coll. *Les artistes. essai de morphologie sociale*. Paris: La Documentation Française, 1985.
- NEYRAT, Yvonne. *L'art et l'autre*. Paris: L'Harmattan, 1999. (Coll. Logiques Sociales).
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal. *Mutations et activités artistiques et intellectuelles*. Paris: L'Harmattan, 2000. (Coll. Logiques Sociales).
- \_\_\_\_\_. *Une sociologie du travail artistique*. Paris: L'Harmattan, 1998. (Coll. Logiques Sociales).
- PARADEISE, C. et coll. *Les comédiens: profession et marchés du travail*. Paris: PUF, 1998.
- PASQUIER, D. *Les scénaristes et la télévision*. Paris: Nathan, 1995.
- PASSERON, J. C. *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, 1991.
- PASSERON, J. C.; PEDLER, E. *Le temps donné aux œuvres*. Marseille: IreMeC, 1991.
- PEDLER, Emmanuel. *Entendre l'opéra: une sociologie du théâtre lyrique*. Paris: L'Harmattan, 2003. (Coll. Logiques Sociales).
- PEQUIGNOT, B. *Pour une sociologie esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1993. (Coll. Logiques Sociales).
- \_\_\_\_\_. *La relation amoureuse*. Paris: L'Harmattan, 1991. (Coll. Logiques Sociales).
- PESSIN, A. *L'imaginaire utopique aujourd'hui*. Paris: PUF, 2001.
- PESSIN, A.; PUCCIARELLI, M. (Dir.). *La culture libertaire*. Lyon: Atelier de Création Libertaire, 1997.
- PESSIN, A.; VANBREMEERSCH, Marie-Caroline (Dir.). *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*. Paris: L'Harmattan, 2002. 2 tomes (Coll. Logiques Sociales).
- PILLOY, A. *Les compagnes des héros de B.D.* Paris: L'Harmattan, 1994. (Coll. Logiques Sociales).
- POULOT, D. *Musée, Nation, Patrimoine*. Paris: Gallimard, 1997.
- POULOT, D. (Ed.). *Patrimoine et modernité*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- QUEMIN, A. *Les commissaires-priseurs: la mutation d'une profession*. Paris: Anthropos, 1997.
- \_\_\_\_\_. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

- RESEAUX. *Cinéma et réception*, n. 99, 2000.
- REVUE FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE. *Sociologie de l'art et de la littérature*, n. XXVII-3, juil.-sept. 1986.
- ROSEMBERG, Julien. *Arts du cirque: esthétiques et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004. (Coll. Logiques Sociales).
- ROUET, François (Dir.). *Les tarifs de la culture*. Paris: Documentation Française, 2003.
- RENARD, J. B. *Clefs pour la bande dessinée*. Paris: Seghers, 1978.
- ROSEMBERG, Julien. *Arts du cirque: esthétiques et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004. (Coll. Logiques Sociales).
- RUEL, Y. *Les soirées salsa à Paris*. Paris: L'Harmattan, 2000. (Coll. Logiques Sociales).
- SAUVAGEOT, A. *Voirs et savoirs: esquisse d'une sociologie du regard*. Paris: PUF, 1994. (Coll. Logiques Sociales).
- SEGRE, M. *L'école des beaux-arts*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- SOCIOLOGIE DE L'ART, Bruxelles, *L'impératif de nouveauté en art*, n. 5, 1992; *Oeuvre ou objet*, n. 6, 1993; *Echecs et ratages en art*, n. 7, 1994; *Les frontières de l'art*, n. 8, 1995; *La posture esthétique*, n. 9, 1996; *Sociologie des œuvres d'art*, n. 10, 1997; *Sociologie des œuvres d'art II*, n. 11, 1998; *Les arts et le public*, n. 12, 1999; *Au prisme de l'art: instantane de la recherche*, n. 13, 2000.
- SOCIOLOGIE DE L'ART, nouvelle serie, Paris, *Au prisme de l'art 2*, n. 1/2, 2002; *La question de la critique*, n. 3, 2003; *La question de la critique 2*, n. 4, 2003; *Le travail artistique*, n. 5, 2004.
- SOCIOLOGIE ET SOCIETES, Montréal, *Les territoires de l'art*, v. 34, n. 2, 2002.
- SORLIN, P. *L'art sans règles: Manet contre Flaubert* Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1995.
- SORLIN, P. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.
- TAPIE, G. *Les architectes: mutations d'une profession*. Paris: L'Harmattan, 2000. (Coll. Logiques Sociales).
- TORRES, A. *La science fiction française*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- UTINAM, Revue de Sociologie et d'Anthropologie. *Arts de lire*, n. 4, 1992;



*L'image*, n. 12, 1994; *L'image 2*, n. 16, 1995; *Arts et culture*, n. 24, 1998.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Documentation Française, 1996.

URFALINO, P.; VILKAS, C. *Les fonds régionaux d'art contemporain*. Paris: L'Harmattan, 1995.

VANBREMEERSCH, M-C. *Sociologie d'une représentation romanesque*. Paris: L'Harmattan, 1997.

VEITL, A. *Politiques de la musique contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 1997.

VERDRAGER, Pierre. *Le sens critique: la réception de N. Sarraute*. Paris: L'Harmattan, 2001.

WILLENER, André. *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*. Paris: L'Harmattan, 1997. (Coll. Logiques sociales).